

II. NYELV ÉS IRODALOM

TYUTCSEV MANZONI-FORDÍTÁSÁNAK NÉHÁNY PROBLÉMÁJA

Írta: BARÓTI TIBOR

Gáldi László „A modern műfordítás néhány kérdéséről” c. tanulmányában több olyan szempontra hívja fel a műfordítók figyelmét, amelyek régebbi, és más nyelvre történő fordítások elemzésénél is kiindulópontként szolgálhatnak. [1] Tyutsev Manzoni „Il cinque maggio” c. versének fordításakor úgy tűnik, a lehető legteljesebb formai hűségre törekedett, úgy, hogy az eredeti vers tartalommal alakuló kifejező eszközeinek (versmérték és ritmusalakzatok) az eredetihez hasonló funkciójú átvételét megvalósítsa. Tyutsev Manzoni-fordítása előtt igen sokat fordított már főleg a német irodalomból (Goethe, Heine stb.), s már a német költészetből való fordításaiban is meglepő ritmikus hűségről tett tanúbizonyságot. A ritmikai struktúra lehető legpontosabb átvétele mellett szembeötlő a versmondattani elemeknek az eredetihez hasonló átvétele is.

Tyutsev már kora ifjúkorában, valószínűleg Raics hatása alatt közel kerül mind a klasszikus orosz verseléshez, mind a görög-latin klasszikus szerzőkhöz és az olasz költészethez. Raics egy különleges költői nyelv kidolgozásán fáradozott: „a lomonoszovi stílust az olasz eufoniához igyekezett közelíteni egy „szokatlan harmónia” elérése érdekében. Raics és társai az olasz költészet metrikai szabályait, ritmikai-szinaktikai sajátosságait igyekeztek meghonosítani az orosz költészetben. [2]

A kortás olasz verselés ritmikájának átvételét Tyutsevnel elsősorban „Из Мандзони” c. fordításában figyelhetjük meg. A kortárs olasz romantikus költő, Alessandro Manzoni: „Il cinque maggio” c. ódáját Napoleon halálára írta. Manzoni ódája 18 hatsoros strófából áll, Tyutsev ezekből csak 9 versszakot fordított le, a hetedikről a tizenötödikig.

Manzoni versének és Tyutsev fordításának összehasonlításakor úgy tűnik, hogy Tyutsev alapvető célja a vers ritmusának lehető legpontosabb visszáda (az ún. ritmus-tükörfordítás) volt. Manzoni verse a hagyományos olasz szillabikus verselésben íródott. A szillabikus verselés Lomonoszov és Tregyakovszkij reformjáig az orosz költészet leggyakoribb verselési formája volt, Tyutsev korában azonban csak egyes román nyelvekben (pl. olasz, francia, spanyol), valamint a lengyel költészetben volt használatos. A szillabikus verselés lényege az, hogy a fő versmérték a verssort alkotó szótagok száma, s az utolsó szótag hangsúlya kötelező. Ha a verssort a cenzúra két részre osztja, akkor a félsorok szótagszáma is azonos és változatlan, és a félsor utolsó szótagja szintén hangsúlyos. Manzoni „Il cinque maggio” c. verse változó, azaz nyolc szótagszámú (ún. ottonari) és hét szótagszámú (settenari) sorokból áll. Hat verssor alkot egy versszakot, s az utolsó sor mindig véghangsúlyos; azaz az utolsó sor hangsúlya a hatodik szótagon van. A hatodik szótag hangsúlyosodása minden sorra jellemző: minden előző verssor utolsó hangsúlya szintén a hatodik szótagon található. A vers egészében nem is a rímek szervezik versszakba a sorokat, hanem a katalaktika: a páratlan sorok általában (kevés kivétellel) daktilusi, a pá-

ros sorok nő katalektikával zárulnak (azaz az utolsó hangsúly után egy hangsúlytalan szótag áll). Minden egyes versszak második és negyedik sorát rímek kötik össze; az első és harmadik sor rímelve esetleges. Minden versszak hat szótagból álló, hím katalektikájú sorral végződik:

1. versszak sémája;

```

v - v - v - v v
- v v - v - v
- v v - v - v v
- v v - v - v
v - v - v - v v
v - v - v -

```

7. versszak sémája (Tyutcev első versszakának felel meg):

```

v v v - v - v v
- v v - v - v
v - v v v - v v
- v v - v - v
v - v - v - v v
- v v - v -

```

Mint a sémákból is láthatjuk, Manzoni eltér valamelyest a szillabikus verselés szabályaitól, s ezért versének ritmusát kétféleképpen is értelmezhetjük. A szabályszerűség fő megsértése abban áll, hogy a verssorok nem hangsúllyal végződnek, és nem azonos szótagszámúak. Az utolsó, általánosan fix hangsúlyokat a hatodik szótagon találjuk, s ennek alapján — mint azt a zárósorok is kifejezik — a vers metrikai alapja a hat szótagú verssor, s a reális, akkusztikailag érzékelhető ritmus e séma és állandó variációinak, megvalósulásának kölcsönhatásából alakul ki. A daktilusi női és hím katalektikák váltakozása szenvedélyes, izgatott, élénk ritmust eredményez, amely teljes mértékben kifejezi a vers egészének ünnepélyes, emelkedett tónusát. A verssorokban leggyakrabban három, helyenként két hangsúly található. A hatodik szótag kötelezően betartott hangsúlya mellett a hangsúlyok viszonylagos állandósága létrehozza a negyedik szótag hangsúly-inerciáját is, azaz a megerősítés várását, illetve az eltérést, a hangsúlytalanodás érzékelését. Ez a tendencia igen jól érzékelhető a dolgozatunkban szereplő első és hetedik versszak sémája alapján, de lényegében hasonló jelenséget figyelhetünk meg a többi versszak esetében is. Éppen ez a tény, a negyedik hangsúly inerciájának megléte veti fel a vers metrumának másik lehetséges értelmezését: a szillabikus verselésnek a cezurát képező állandó hangsúlyaiként is felfoghatók, s ilyen értelmezés szerint a vers metruma: nyolc szótagú szillabikus sor, amely azonban nem valósul meg teljesen a nyolcadik szótagról hiányzó hangsúlyok miatt.

Ha Manzoni költeményét összehasonlítjuk Tyutcev fordításával, akkor a két vers ún. ritmusképző elemeinek meglepő hasonlóságát fedezhetjük fel, ami arról tanúskodik, hogy Tyutcev tudatosan, vagy ösztönösen a vers ritmusának lehető legpontosabb mását kívánta adni.

Manzoni költeménye: Il cinque maggio

Ei fu. Siccone immobile,
Dato il mortal sospiro,
Stette la spoglia immemore
Orba di tanto spiro,
Così percossa, attonita
La terra al nunzio sta,

Muta pensando all'ultima
Ora dell'uom fatale;
Ne sa quando una simile
Orma di pié mortale
La sua cruenta polvere
A calpestar verrà.

Lui folgorante in solio
Vide il mio genio e tacque
Quando con vece assidua,
Cadde, risorse e giacque,
Die mille voci al sonito
Mista la sua non ha;

Vergin di servo encomio
E di codardo oltraggio,
Sorge or commosso al subito
Sparir di tanto raggio;
E scioglie all'urna un cantico
Che forse non morrá.

Dall'Alpi alle Piramidi
Dal Manzannare al Reno
Di quell sicuro il fulmine
Tenea dietro al baleno;
Scoppió da Scilla al Tanai;
Dall'uno all'altro mar.

Fu vera gloria? Ai posteri
L'ardua sentenza: nui
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor che volle in lui
Del creator suo spirito
Piú vasta orma stampar.

La procellosa e trepida
Gioia d'un gran disegno,
L'ansia d'un cor che indocile
Serve pensando al regno;
E il giunge, e tiene un premio
Ch'era follia sperar,

Tutto ei provó: la gloria
Maggior dopo il periglio,
La fuga e la vittoria,
La reggia e il tristo esiglio:
Due volte nella polvere,
Due volte sull' altar.

Ei si nomó: due secoli
L'un contro l'altro armato,
Sommessi a lui si volsero,
Come aspettandó il fato;
Ei fe' silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor.

Ei sparve, e i di nell'ozio
Chiuse in sí breve sponda,
Segno d'immensa invidia,
E di pietá profonda,
D'inestinguibil odio
E d'indomato amor.

Come sul capo al naufrago
L'onda s'avvolge e pesa,
L'onda su cui del misero,
Alta pur dianzi e tesa,
Scorrea la vista a scernere
Prode remote invan ;

Tal su quell'alma il cumulo
Delle memorie scese!
Oh quante volte ai posteri
Narrar sé stesso imprese,
E sull'eterne pagine
Cadde la stanca man!

Oh! Quante volte, al tacito
Morir d'un giorno inerte,
Chinati i rai fulminei,
Le braccia al sen conserte,
Stette, e dei di che furono
L'assalse il souvenir!

E ripensó le mobili
Tende, e i percossi valli,
E il lampo dei manipoli,
E l'onda dei cavalli,
E il concitato imperio,
E il celere ubbidir.

Ahi! forse a tanto strazio
Cadde lo spirto anelo,
E disperó; ma valida
Venne una man dal cielo,
E in piú spirabil aere
Pietosa il trasportó;

E l'avvió, pei floridi
Sentier della speranza,
Ai campi eterni, al premio
Che i desiderii avanza,
Dov'è silenzio e tenebre
La gloria che passó.

Bella Immortal! benefica
Fede ai trionfi avezza!
Scrivi ancor questo, allegrati,
Ché piú superba altezza
Al disonor del Golgota
Giammai non si chinó.

Tu dalle stanche ceneri
Sperdi ogni ria parola,
Il Dio che atterra e suscita,
Che affanna e che consola,
Sulla deserta coltrice
Accanto a lui posó.

Tyutsev «Из Мандзои» с. verse: [4]

Высокого предчувствия
Порывы и томленье,
Души, господства жаждущей,
Кипящее стремленье,
И замыслов событие
Несбыточных как сон, —

Всё испытал он! — счастье,
Победу, заточенье,
И все судьбы пристрастие,
И всё ожесточенье! —
Два раза брошен был во прах
И два раза на трон!...

Явился: два столетия
В борении жестоком,
Его узрев, смирились вдруг,
Как пред всеильным роком.
Он повелел умолкнуть им
И сел меж них судьей!

Изчез — и в ссылке довершил
Свой век неимоверный —
Предмет безмерной зависти
И жалости безмерной,
Предмет вражды неистовой,
Преданности слепой!...

Как над главою тонущих
Растёт громадой пенной
Сперва игравший ими вал —
И берег вожделенный
Вотще очан трепещущим
Казавший свысока, —

Так память над душой его,
Скопившись, тяготела!...
Как часто высказать себя
Душа сия хотела,
И, обомлев, на лист начатый
Вдруг падала рука!

Как часто пред кончиной дня —
Дня безотрадной муки, —
Потупив молнии очей,
Крестом сложивши руки,
Стоял он — и минувшее
Овладевало им!...

Он зрел в уме: подвижные
Шатры, равнины боев,
Рядов пехоты длинный блеск,
Потоки конных строев —
Железный мир и дышащий
Велением одним!...

О, под толиким бременем
В нём сердце истомилось
И дух упал... Но сильная
К нему рука спустилась —
И к небу, милосердая,
Его приподняла!...

A két vers szótag — hangsúly — katalektika szempontú összehasonlításához célszerűnek látszik, hogy Tyutcssev fordításának néhány versszakát szintén sémákban figyeljük meg:

1. versszak sémája:

v - v v v - v v
v - v v v - v
v - v - v - v v
v - v v v - v
v - v v v - v v
v - v v v -

2. versszak sémája:

- v v - v - v v
v - v v v - v
v - v - v - v v
v - v v v - v
v - v - v - v -
v - v v v -

3. versszak sémája:

v - v - v - v v
v - v v v - v
v - v - v - v -
v - v - v - v -
v v v - v - v -
v - v - v -

4. versszak sémája:

v - v - v v v -
v - v v v - v
v - v - v - v v
v - v v v - v
v - v - v - v v
v - v v v -

Már az első négy versszak ritmustényezőit ábrázoló séma alapján megállapíthatjuk, milyen fokozott mértékben törekedett Tyutcev az eredeti költemény ritmusának minél pontosabb visszaadására. Amit a Manzoni-vers ritmusának elemzésekor elmondottunk, itt is érvényes: 8,7 és 6 szótagból álló sorok váltakozás, azonos elhelyezése és száma Tyutcevnél is megtalálható. A hatodik szótagon elenyésző kivétellel szintén mindig hangsúly van, a páratlan sorok daktilusi, a párosok női, az utolsó sorok itt is hím katalektikájúak. Ami a hangsúlyviszonyok közötti eltérést illeti, megállapíthatjuk, hogy Tyutcevnél csökken a negyedik szótag hangsúlyosainak száma, s különösen az első két versszakban a második szótagok hangsúlyosak. Ez Tyutcev versének érezhetően jambikus lejtést kölcsönöz, amiért Tyutcev fordítását változó szótagszámú jambikus soroknak is felfoghatjuk. Jambikus verselésként való értelmezésnek viszont ellent mond az a tény, hogy a nyolc szótagból álló páratlan verssorokban nincs meg a négyütemű jambus metruma által kötelezően előírt hangsúly, illetve csak szórványosan, esetlegesen fordul elő. Ezért úgy érezzük, hogy a vers a szillabikus verselés szabálya szerint íródott, ritmusa nem a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok szabályos váltakozásának, hanem a viszonylag állandó hangsúlyviszonyok megléte mellett a szótagszámok váltakozásának érzékeléseként keletkezik.

Tyutcev azonban nem elégedett meg a hangsúlyviszonyok, a katalektika, a rímek elhelyezésének átvételével, hanem a ritmikai-szintaktikai egységek összefüggéseit, a versszakba való beépítését, illetve a versszak és a szintakszis viszonyait is igyekezett átvenni fordításában. Az eredetiben és a fordításban egyaránt szembevetendő, hogy a szintaktikai egységek — a mondatok — legtöbbször mint ritmikai egységgel, az egész strófával esnek egybe, de előfordul az is, hogy egy mondat alkot két strófát. Ez a törekvés Manzoninál rendkívül nehézkes, archaikus, gyakran végletekig bonyolított mondatszerkesztéssel valósul meg, amely a vers egészének a fennkölt, ünnepélyes, magasztos hang mellett a belső feszültség, feszítettség érzetét kölcsönzi. A Tyutcev által lefordított kilenc versszak közül négyben ún. strófa — enjambement-t

figyelhetünk meg, amelyben a fordító az eredetihez híven ragaszkodott. Ezek: az első és második, illetve az ötödik és a hatodik versszakok, amelyekben a felsorolást követő felkiáltás, majd újbóli felsorolás már a következő versszakba szorul. A mondat feszítettségének érzésén és a ritmikai-szintaktikai tagolódás közötti feszültség érzékelésén túl az óda, mint klasszicista műfaj esetében ez az áthajlás még az óda kanonizált szabályainak megsértését is jelenti, s a költő nem mindennapi, zaklatott érzéseinek formai kifejezőjévé válik.

A fordítás és a megfelelő eredeti költemény (azaz a hetedikről a tizenhatodik versszakig) összehasonlításakor könnyen kitűnik Tyutsevnek az a törekvése, hogy a ritmuson, katalektikán, rímeken, strófaszerkezeten túlmenően az eredeti vers szavainak a metrikus sémában való elosztását, azaz az eredeti vers lényeges, egyéni metrikai-szemantikai rajzát is átvegye. Pl.: a fordítás negyedik versszakában az „Изчез” utáni szünet éppen úgy megtalálható, mint az eredeti versben az azonos jelentésű „Ei sparve” szó utáni megállást jelző vessző, s ezt követően az első négy sor szavainak elhelyezése a verssorok kezdetén és végén tökéletesen megegyezik. Az ötödik sorban Tyutsev már nem követi a birtokos prepozíciók segítségével felhalmozódó felsorolást, hanem az orosz nyelvnek sokkal könnyebb, s Tyutsev költészetére későbbi, eredeti művészetében is jellemző szó-ismétlésekkel, inverzióval fokozott, ellentétet kifejező, harmónikus, könnyed, ritmikai-szintaktikai párhuzamokba állított verssorokkal kerüli meg azt:

«Предмет безмерной зависти
И жалости безмерной,
Предмет вражды неистовой,
Преданности слепой!...»

Hasonlóan mesteri Tyutsev fordításában az ötödik és hatodik versszak közötti áthajlás kiépítése a versszakok első, hasonlítást kifejező szavainak átvételével:

5. versszak: «Как над главою тонущих...»

6. versszak: «Так память над душой его...»

Az olasz eredetiben:

11. versszak: „Come sul capo al naufrago”

12. versszak: „Tal su quell'alma il cumulo”

A szó metrikai-szintaktikai helyének mesteri megőrzését láthatjuk Tyutsev fordításának utolsó versszakában is, ahol nemcsak a vers jelentését, de a szó egész ritmikai-szintaktikai, sőt, érzelmi-intonációs környezetét sikerült gyökerestől átültetnie:

Az olasz eredetiben:

16. versszak: „Ahi! forse a tanto strazio
Cadde lo spirito anelo,
E disperò; ma valida...”

Tyutsevnél:

9. versszak: «О, под толиким бременем
В нём сердце истомилось
И дух упал... Но сильная...»

A felsorolt esetek, mint az eredeti vers ritmikai-szintaktikai, szemantikai és intonációs rendszerének tükörfordításai Tyutsev verselési, mesterségbeli tudását, virtuozitását is példázzák.

Tyutcev más nyelvű költészetből is sokat fordított, de sohasem tudott „csak” tolmács maradni: a szóban forgó vers fordításakor is elősorban költő maradt, és csak azt fordította le, ami költői szándékának megfelelt. Ez későbbi fordítói tevékenységére is jellemző: a lefordítandó mű, éppen úgy, mint minden más élmény, elősorban anyagot, témát jelentett számára, amelyet saját művészi szándéka szerint dolgozott fel. Ez alól a Manzoni-vers sem kivétel; a versnek mindössze a felét, egy töredékét fordítja le, amely kiszakítva eredeti kompozíciójából, a vers egészének kontextusából, megváltozik, új alkotói szándéknak, művészi gondolatnak alárendelve, annak kifejezőjévé válik. A két vers, az eredeti és a fordítás fő különbsége abban áll, hogy míg Tyutcev versének témája és tartalma Napóleon sokat vitatott alakja és a költő hozzá való érzelmi viszonyulása, Manzoni költeményében Napóleon alakja mint téma és tartalom fokozatosan háttérbe szorul, s helyét a vallásos érzés, a hit erejének ábrázolása foglalja el. Mindezt ismert életrajzi körülmények magyarázzák: Manzoni nem sokkal Napóleon halála előtt, már felnőtt korában átkeresztelkedett, a katolikus vallásra tért át, s az ezzel kapcsolatos túláradó, bigott vallási érzések egész pályájára, költői és regényírói tevékenységére rányomják bélyegüket. Tyutcev vallással kapcsolatos verseinek ismeretében érthető, miért hagyta el fordításában az utolsó három versszakot.

Mivel Tyutcev költői-fordítói szándékára és magatartására indirekt módon az is jellemző, amit elhagy, az összehasonlítás megkönnyítése végett nyers fordításban idézzük az elhagyott kilenc strófa szövegét is:

Május ötödike

1. versszak:

Nincs többé. Amilyen mozdulatlanul feküdt
A végső lehelet után, az emlékektől megfosztva,
Ahogy az utolsó sóhaj is elhagyta
Eme porhüvelyt, olyan lesújtottan,
Leverten, annyira döbbenten
Fogadja a föld a hirt

2. versszak:

Némán emlékezve a végzetes ember
Végső órájára; Nem tudja
Mikor fogja egy hasonló
Halandó véres porában
Lábnymát hagyni

3. versszak:

Génuszom látta őt trónján
Minden ragyogásában, de néma
Maradt; S amikor gyorsan váltakozva
Letűnt, talpraállt és végleg elterült,
Ezrek hangjának zsvájába
Nem vegyült hangom;

4. versszak:

Szolga dicsérettől és hitvány káromlástól
Szűzen, most szólal meg, ennyi fényességg
Oly hirtelen eltűnésekor;
És az urnánál
Egy oly dalt zeng,
Mely talán örökké élni fog.

5. versszak:

Az Alpoktól a Piramisokig,
Spanyolhontól a Rajnáig
Mint a villám fényét gyors csapás,
Oly készen, váratlan termett
Szicíliaból a Donnál
Egyik tengertől a másiknál

6. versszak:

Igaz dicsőség volt?
Utódoké a nehéz ítélet:
Mi meghajtjuk fejünket
A Mindenható előtt,
Ki teremtő szelleme leghívebb nyomát
Kívánta benne látni.

17. versszak:

És a remény virágzó ösvényére
Térítette az örök mezőkre,
A jutalom mezejére,
Amely meghaladja a vágyakat,
S hol csend és félhomály már
A dicsőség, amely elmúlt rég.

18. versszak:

Gyönyörű, halhatatlan, segítő Hit,
Ki hozzászoktál a győzelmekhez,
Áldd meg ezt a győzelmedet is,
Örvendezz, mert gőgösebb
Nagyság a Golgota szégyene előtt
Meg nem hajtott fejet.

19. versszak:

A megfáradt hamvakhoz
Ne közeledj rossz szóval;
Isten, aki büntet és felemel,
Aki meggyötör s vigasztal
Sívár matracára
Leereszkedett hozzá.

Ismeretes, hogy Napóleon alakja a 19. század orosz és európai irodalmának hosszú ideig egyik fő problémája volt, s különösen a francia és a nyugat-európai irodalmakban a szabadság, a nagyság, az egyéniség szimbólumává válik. Napóleon 1812-es oroszországi hadjárata miatt érthető, hogy az orosz irodalomban negatív értékelésének hagyománya is kialakult. Így pl. Gyerzsavin: „Гимн Лиро-Эпический на прогнание французов” c. költeményében többek között így ír Napóleonról:

«Дракон иль демон змиевидный
Змий — исполин
И бог сорвал с него свой луч
Упала демонская сила.»

Tyutcssev 1828-ban keletkezett „Могила Наполеона” c. verse, valamint az 1840—50 között írt Napóleon-ciklusa („Сын революции”; „Два демона ему служили»; «И ты стоял — перед тобой Россия») alapján érthetővé válik, miért nem felelt meg Tyutcssev Napóleon-felfogásának az a kép, amit Manzoni versének kihagyott részeiben adott róla.

Tyutcssev Napóleon-témájú versei sokkal visszafogottabbak a dicsőítésben, s bár elismeri Napóleon nagyságát, e nagyság elismerése nem problémamentes. Az egyes versek melléktémájának motívumai nem csupán a nagyság egyoldalú felidézését és megítélését célozzák, mint Manzoninál, hanem a fő téma mellett kibontakozva mindvégig kétséggé teszik, beárnyékolják, új megvilágításba helyezik Napóleon alakját, annak értékelését. A «Могила Наполеона» című 1828-ban írott versében Napóleon sírjáról éledő, ünnepélyes, tavaszi természet-újraébredés leírásakor beszél, s az egész természetleírás csendet, ünnepélyes nyugalmat áraszt:

«Душой весны природа ожила,
И блещет всё в торжественном покое,
Лазурь небес, и море голубое,
И дивная гробница, и скала!

Древа кругом покрылись новым цветом,
И тени их, средь общей тишины,
Чуть зыблются дыханием волны
На мраморе, весною разогретом...»

Napóleon sírja, ahol az egykor oly sok vihart előidéző, s a feudális Európa arculatát át-
alakítani igyekvő embert örök nyugalomra helyezték, harmonikusan illeszkedik a táj
ünnepélyes csendjébe. A következő, a cenzúra miatt hiányos versszakban közvetlenül
nebből idézi a költő a Napóleon okozta viharokat, s mint régen elmúlt, de még
mindig emlékezetes eseményekről beszél róluk:

«Давно ль умолк Перун его побед,
И гул от них стоит доселе в мире.»

A költő Napoleònhoz fűződő érzelmi viszonyulása a versszak utolsó soraiban jut
kifejezésre: Napoleon szelleme mindennek idegen, mintha a természet törvényei sze-
rint is örök magányra, számkivetettségre lenne ítélve:

«И ум людей великой тенью полн,
А тень его, одна, на бреге диком,
Чужда всему, внимает шуму волн
И тешится морских пернатых криком.»

Az 1840-es évek elején írt „Napóleon” című versében Napóleon forradalom-
ellenes harcának kilátástalanságáról beszél. Tyutcev filozófiai és politikai tartalmú
verseiben sokszor találkozhatunk az egyéniség, az individualizmus problémájával,
amely számára a forradalmiság, a forradalmi világnézet okát jelentette. Tyutcev
maga is mélyen átérezte, s mint más verseiből és leveleiből kitűnik, [5] tragikusan
átélte a személyiségnek ezt a belső, önmagával folytatott küzdelmét:

«Сын Революции, ты с матерью ужасной
Отважно в бой вступил — и изнемог в борьбе...
Не одолел её твой гений самовластный!...
Бой невозможный, труд напрасный!...
Ты всю её носил в самом себе...»

Blagoj Tyutcev versének zárósorát önvallomásként mondja, s kétségtelen, fő-
leg a politikai cikkeiben megfogalmazott forradalom ellenesség, konzervatizmus
motivumát nagyon sokszor a „viharhoz”, a „káoszhoz” való vonzódás motivumai
váltják fel, amelyek Tyutcevnél szintén a forradalom szimbólumai. [6] Tyutcev
forradalomhoz, forradalmisághoz való viszonya valójában kettős: egyrészt fél tőle,
riasztja a vihar, másrészt szenvedélyesen vonzódik is hozzá. Az individualizmus,
a forradalmiság egyrészt «Мать ужасная», pusztító, ellenséges, félelmetes erő,
ugyanakkor a «Дух вольности, бессмертная стихия» érzelmileg mégis közel áll
hozzá. Ez a kettősség «О вещая душа моя» c. versében közvetlenül is kifejezésre jut:

«О вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьёшься на пороге
Как бы двойного бытия!...»

Так, ты жилища двух миров,
Твой день — болезненный и страстный,
Твой сон — пророчески неясный
Как откровение духов...!

„Napóleon” című ciklusának «Два демона ему служили» kezdetű versében
mintha Manzoni versének a fordításakor elhagyott hatodik versszakára válaszolna:

...«Но освящающая сила,
Непостижимая уму,
Души его не озарила
И не приблизилась к нему...
Он был земной, не божий пламень,
Он гордо плыл — презритель, волн, —
Но о подводной веры камень
В шепы разбился утлый челн»

Tyutcssev idézett soraiban azonban nemcsak Manzoni tagadja, aki szerint „... a Mindenható ... teremő szelleme leghívebb nyomát kívánta benne látni,” hanem mintegy a ciklus következő részének témáját is előkészíti «И ты стоял — перед тобой Россия», s a hit kövén pozdorjává zúzódó csónak motívuma, amely a forradalmat jelentő hullámokat lenézve úszik könnyen asszociálja Tyutcssevnek az 1848-as forradalmak hatása alatt irt másik allegorikus költeményét, a «Море и утёс»-t, ahol a tenger a forradalmat, a szikla pedig a pravoszláv hitű Oroszországot jelképezi. Ahogy a dühödt tenger, a forradalom ostromló, szilaj hullámai megtörnek a szilárd, állhatatos szikla: Oroszország ellenállásán, a forradalmat meglovagoló Napóleon (презритель волн) hasonló sorsra jutott:

Море и утёс:
«Но о камень неизменный
Бурный натиск преломив,
Вал отбрызнул сокрушенный,
И струится мутной пенной
Обессиленный порыв...»

Az allegória ilyen értelmű magyarázata mellett lehetséges és jogos a hit Manzoni-féle értelmezése is, ekkor viszont az idézett ciklus második részének befejező sorai igen szoros kapcsolatba, hatás-viszonyba állíthatók Manzoni költeményének a fordításban elhagyott 17. és 18. versszakával. A ciklus harmadik része azonban az előbbi értelmezés helyességét erősíti meg, s ekkor a hit Tyutcssev szlavofil politikai cikkeinek megfelelően a nyugati, individualizmus által megfertőzött katolicizmussal szemben-álló, ortodox pravoszláv vallást, tehát lényegében Oroszországot jelenti. Manzoni 18—19. versszakának végső kicsengése a hit győzelme a hatalom, a dicsőség felett, s a vers ilyen értelemben is Napóleon megdicsőülésével végződik.

Tyutcssevnél ezzel szemben Napóleon álma nem háborítatlan: nyugalrát, örök álrát a Keleten elszenvedett vereség emlékei zavarják meg:

«Года прошли — и вот, из ссылки тесной
На родину вернувшийся мертвец,
На берегах реки, тебе любезной,
Тревожный дух, почил ты наконец...
Но чуток сон — и по ночам, тоскуя,
Порою встав, ты смотришь на Восток,
И вдруг, смутясь, бежишь, как бы почуя
Предрасветный ветерок.»

A Manzoni-vers le nem fordított részeinek értelmezésével összhangban állnak azok a fordításban található változtatások, amelyeket Tyutcssev más, a Manzoniétól eltérő Napóleon-felfogása tett indokolttá. Az eddigiek alapján érthető, hogy a fordítás első versszakában az eredetiben található „engedetlenül szolgáló szív” (L' ansia d' un cor che indocile serve...) helyett «души, господства жаждущей» — áll, s Napóleon hatalomvágyának említése negatívabb és egyben határozottabb értékelést jelent. A második versszak első sorában az eredeti igen hangsúlyozott „dicsőség” (la gloria) szava helyett a fordításban csak „szerencse” (счастье) található, s ezzel Napóleon nagyságának, dicsőségének kritikátlan elfogadását utasítja vissza. Lényegé-

ben ugyanez a tendencia érvényesül a versszak végén a «Два раза брошен был во прах, и два раза на трон», — verssorban, ahol a szenvedő formájú idealak az eredetihez képest új és ismét Napóleon deheroizálását célozza. A fordítás negyedik versszakának elején levő, elutasítását, kétes viszonyulást kifejező «неимоверный» szó csak Tyutcev fordításában van meg: az eredetiben „Ei sparve” — „Eltávozott” — objektív hangú közlés található csupán:

«Изчез — и в ссылке довершил
Свой век неимоверный...»

A fordítás negyedik versszakában még egy, eltérő érzelmi viszonyulást jelző változtatás van: az eredeti költemény utolsó sorában Napóleon „határtalan (féktelen) szeretet... tárgya (céltáblája)”, s a szeretet szó helyett a «преданность» (hűség, odaadás, ragaszkodás) található, s ez morális értelemben kevesebb, mint a szeretet.

A fordítás hetedik versszakában a megfelelő eredetitől való kis eltérés látszólag nem olyan lényeges: a versszak második sorában az eredeti „Тётлен nap elmúlása” (Morir d'un giorno inerte) helyett a fordításban „Örömtelen kín napijáról”) дня безотрадной муки van szó. Ugyanakkor itt is kifejezésre jut a témához való két, különbözőféle művészi viszonyulás: az eredetiben a tétlen nap estéje, a naplemente is a dicsőséges időkre emlékeztetik Napóleont, s ezzel mintegy utoljára alkalma nyílik a költőnek arra, hogy Napóleon nagyságát, diadalmas szereplését felidézzé, mielőtt égi megdicsőüléséről, nagysága égi jutalmáról beszél. Tyutcev-nél ugyanakkor az örömtelen kínok meg az emlékezés leírása előtt komor színekkel festik meg annak tartalmát, s a fuldokló feje fölött összezsapó, s ránehezédő hullámok hasonlatának segítségével a Napóleontra rontó emlékeket az eredetitől eltérően kellemetlennek, morális értelemben hibásnak, rossznak, s most gyöttrő emlékü tetteknek kell tekinteni, ami után valóban nagy tett: „erőskezü” és „kegyes” az isteni megbocsátás. Ha ez a feltételezés jogos, akkor Tyutcev-nél már megjelenik a nagyság mértékének igazi kritériuma: az erkölcsi megítélés követelménye, amivel az orosz irodalomban majd Tolsztojnál találkozhatunk, s ami nála Napóleon nagyságának végső leleplezésével, tetteinek morális, emberi, sőt történelmi-katonai szempontból történő, megalkuvás nélküli elutasításával végződik. Tolsztoj a „Háború és béke” negyedik kötete harmadik része 18. fejezetének végén a következőképpen leplezi le a történészek által „lecsiszoltát”, ezáltal üressé, tartalmatlanná változtatott „nagyság” és „fenség” szavakat:

«Тогда, когда уже невозможно дальше растянуть столь эластичные нити исторических рассуждений, когда действие уже явно противно тому, что все человечество называет добром и даже справедливостью, является у историков спасительное понятие о величии. Величие как будто исключает возможность меры хорошего и дурного. Для великого нет дурного. Нет ужаса, который бы мог быть поставлен в вину тому, кто велик.

„C'est grand!” — говорят историки, и тогда уже нет ни хорошего, ни дурного, а есть „grand” и „не grand”. Grand-хорошо, не grand — дурно. Grand есть свойство, по их понятиям, каких то особенных существ, называемых ими героями. И Наполеон, убираясь в теплой шубе домой от гибнувших не только товарищей, но (по его мнению) людей, им приведённых сюда, чувствует que c'est grand, и душа его спокойно... И никому в голову не придёт, что признание величия, неизмеримого мерой хорошего и дурного, есть только признание своей ничтожности и неизмеримой малости.

Для нас, с данною нам Христом мерой хорошего и дурного, нет неизмеримого. И нет величия там, где нет простоты, добра и правды.»[7]

Tolsztoj itt a történelmi nagyság, a hős megszokott, általánosan elfogadott értelmezéséről rántja le a leplet, s mint a „Háború és béke”-ben és más műveiben is oly gyakran, ehhez a művészi láttatás, észrevétetetés, az ún. „eloldalazás” módszerét használja: az ábrázolt jelenséget új, szokatlan perspektívába állítva érezhetővé teszi fonákosságait, amelyeket a megszokás, az automatizmus eltakart a szemlélő elől. A harmadik kötet legelején pl. az orosz-francia háború kitöréséről mint hétköznapi bűncselekmények sorozatának kezdetéről beszél, s ezáltal az ábrázolt esemény újfajta érzékelését teremti meg:

«... Совершилось противное чилоическому разуму и всей человеческой природе событие. Миллионы людей совершали друг против друга такое бесчисленное количество злодеяний, обманов, измен, воровства, подделок и выпуска фальшивых ассигнаций, грабежей, поджёгов и убийств, которого в целые века несоберёт летопись всех судов мира, и на которые, в этот период времени люди, совершавшие их, не смотрели как на преступления.»[8]

Mindezekért az eseményekért, bűncselekményekért Tolsztoj végső soron Napóleont teszi felelőssé, még akkor is, ha Tolsztoj ismert „szabadság-szükségyszerűség” elmélete alapján úgy véli, hogy Napóleon cselekedeteiben nem volt szabad, hanem a sors, a történelem vak eszközeként élt és cselekedett. A harmadik kötet második része 38. fejezetének végén Tolsztoj Napóleon Szent Ilona szigetén írt emlékiratait idézi franciául, s két orosz nyelvű kommentárral értékeli Napoleon tetteit, törekvéseit:

«Он, предназначенный провидением на печальную, несвободную роль палача народов, уверял себя, что цель его поступков была благо народов и что он мог руководить судьбами миллионов и путём власти делать благодеяния!...

... Он воображал себе, что по его воле произошла война с Россией, и ужас совершившегося не поражал его душу. Он смело принимал на себя всю ответственность события, и его помраченный ум видел оправдание в том, что в числе сотен тысяч погибших людей было меньше французов, чем гессенцев и баварцев».[9]

Tyutcev Manzoni-fordítása éppúgy, mint egyéni versei, igen jól beilleszkednek az orosz irodalom Napóleonnól szóló egyféle tradíciójába. Már említettük, hogy az orosz irodalom számára is sokáig izgató probléma volt Napóleon alakja, de természetesen, az 1812. évi napóleoni hadjárat győzelmes befejezése, az akkori nemzedékeket egyesítő, össznépi, hazafias érzés lényegében más színnel festi meg Napóleon alakjának orosz irodalomban történő ábrázolását, mint a nyugati irodalmak. Ha Tyutcev Napóleon-verseinek oroszországi tradíciójáról beszélünk, a már korábban idézett Gyerzsavin-költemény mellett feltétlenül meg kell említenünk Puskin 1821-ben írt „Napoleon” című ódáját, amelyet Napóleon halálakor írt. Puskin fiatalkori versében számtalan olyan motívumra bukkanhatunk, amelyek egyrészt helyenként Manzoni versének egyes motívumaival rokoníthatók, másrészt elsősorban Tyutcev későbbi Napóleon-verseiben jelennek meg. Anélkül, hogy ezzel közvetlen hatás-mozzanatra utalnánk, Puskin verséből — amelyet minden valószínűség szerint ismert Tyutcev — néhány olyan motívumot idézünk, amelyek mint a Tyutcev fordítását megelőző tradíció elemei hatással lehettek Tyutcev Napóleon-felfogásának kialakulására, s így közvetetten Manzoni költeményéhez való viszonyulását is befolyásolhatták.

Puskin költeményében elismeri Napóleon nagyságát, de mint véreskezű hódítóról, más népeket elnyomni igyekvő emberről beszél, akinek a halálával megszűnt a népek gyűlölködése:

«О ты, чьей памятью кровавой
Мир долго, долго будет полн,
Приосенён твоею славой,
Почий среди пустынных волн!
Великолепная могила...
Над урной, где твой прах лежит,
Народов ненависть почил
И луч бессмертия горит.»

A harmadik versszak kezdő sorában megtalálható a „sas” szó; amely Tyutcssev későbbi ciklusában a kígyó képével egyesül:

Пускinnál:

«Давно ль орлы твои летали
Над обесславленной землёй?...»

Tyutcssevnél:

«Два демона ему служили,
Две силы чудно в нём слились:
В его главе — орлы парили,
В его груди — змии вились...»

Igen valószínűnek látszik Tünyanov megállapítása, amely szerint Tyutcssev fentebb idézett sorainak geneziséét La Fayette-nak Napóleonnal történő heinei összehasonlítása alkotja, amely Tünyanov fordításában így hangzik:

«Конечно, он не гений, каким был Наполеон, у которого в голове гнездились орлы вдохновения, между тем так в сердце извивались змеи расчёта.»[10]

Puskin is, Manzoni-tól eltérően negatívumként hangsúlyozza Napoleon hatalomvágyát, amelynek érdekében a nép szabadságszeretétét és lelkesedését saját hatalmi, önkényuralmi céljai szolgálatába állította, s a várt és elért szabadságot új rabságra változtatta át:

Negyedik versszak:

«Когда надеждо озаренный
От рабства пробудился мир,
И галл десницей разъяренной
Низвергнул ветхий свой кумир;
Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал,
И день великий, неизбежный —
Свободы яркий день вставал, —

Ötödik versszak:

Тогда в вольненье бурь народных
Предвидя чудный свой удел,
В его надеждах благородных
Ты человечество презрел.
В своё погибельное счастье
Ты дерзкой веровал душой,
Тебя пленяло самовластье
Разочарованной красой.

Hatodik versszak:

И обновленного народа
Ты буйность юную смирил,
Новорожденная свобода,
Вдруг онемев, лишилась сил;

Среди рабов до упоенья
Ты жажду власти утолил,
Помчал к боям их ополченья,
Их цепи лаврами обвил.»

A 9—10—11—12. strófákban szólal meg Oroszország napoleoni háborújának témája, ahol Puskin emelkedett, ódai hangon az orosz dicsőségről, a Napóleon feletti győzelemről beszél. Az óda utolsó, 15. versszakában Manzoni befejező (19.) versszakához hasonlóan az utókort és a kortársakat a nagy ember emlékének tiszteletben tartására szólítja fel, de nem tettei, csatái miatt, hanem azért, mert itt Napóleon már mint a szabadság szimbóluma jelenik meg:

Tizenötödik versszak:

«Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень!
Хвала!... Он русскому народу
Высокой жребий указал
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.»

Puskin ódájában éppúgy, mint Tyutcssev 1828-ban írt «Могила Наполеона» című költeményében is Napóleon sírját tenger veszi körül:

Puskin:

«... Почий среди пустынных волн!
Великолепная могила!...»

Tyutcssev:

«Лазурь небес, и море голубое,
И дивная гробница и скала!»
«... Чужда всему, внимает шуму волн
И тешится морских пернатых криком.»

Úgy érezzük, hogy azon a földrajzi-történelmi hitelességen túlmenően, hogy Napóleont Szent Ilona szigetén temették el, itt irodalmi művek közötti allegóriák megegyezéséről is szó van. A szabadság, forradalmiság képzelete mindkét költőnél gyakran kapcsolódik a tenger képéhez (mint romantikus költőknél általában). Puskin pl. 1823-ban írta az Anyegin első fejezetét, s ott az 50. versszak lírai kitérőjében a szabadságról való elmélkedését a tengerrel kapcsolja össze:

«Придёт ли час моей свободы?
Пора, пора! — зываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.
Под ризой бурь, с волнами споря,
По вольному распутью моря
Когда ж начну я вольный бег?
Пора покинуть скучный берег
Мне неприязненной стихии
И средь полуденных зыбей
Под небом Африки моей
Вадыхать о сумрачной России,
Где я страдал, где я любил,
Где сердце я похоронил.»

A viharos tenger «Тучи» 1835.) című versének egyik 1823-ból keltezett változatában szintén a szabadság szimbólumaként jelenik meg:

«Кто, волны, вас остановил,
 Кто оковал ваш бег могучий,
 Кто в пруд, безмолвный и дремучий,
 Поток мятежный обратил?
 Взыграйте, ветры, взойте воды,
 Разружьте гибельный оплот —
 Где ты, гроза, символ свободы?
 Промчись поверх невольных вод...»[11]

Az idézett versszakban meglevő szabad tenger — és a kellemetlen, unalmas part ellentéte 1824-ben írt «К морю» című versében ismét megjelenik:

«Не удалось навек оставить
 Мне скучный, неподвижный брег,
 Тебя восторгами поздравить
 И по хребтам твоим направить
 Мой поэтический побег.»

Itt a part az unalmas szárazföld, a rabság szimbóluma ellentétben áll a tengerrel, a szabadság, a forradalmiság szimbólumával: «Прощай, свободная стихия!», ami ebben a költeményben szintén Napóleon alakjához kapcsolódik:

«О чём жалеть? Куда бы ныне
 Я путь беспечный устремил?
 Один предмет в твоей пустыне
 Мою бы душу поразил.

Одна скала, гробница славы...
 Там погружались в хладный сон
 Воспоминанья величавы:
 Там угасал Наполеон.

Там он почил среди мучений.
 И вслед за ним, как бури шум,
 Другой от нас умчался гений,
 Другой властитель наших дум.»

Tyutcev «Могила Наполеона» c. versében szó szerinti megegyezést is találunk:

«Лазурь небес, и море голубое,
 И дивная гробница и скала!»

Puskin „Tengerhez” c. versében Napóleon alakja Byronéval, a szabadság és a tenger romantikus költőjének portréjával egyesül:

«Твой образ был на нём означен,
 Он духом создан был твоим:
 Как ты, могущ, глубок и мрачен,
 Как ты, ничем неукротим.»

Napoleon és Byron alakja, mintegy meghatározott kor, egy emberi és irodalmi magatartás embleói az Anyegin hetedik fejezetének 19. versszakában ismét együtt jelennek meg, amikor Lenszkij halála és Anyegin elutazása után Tatjana kíváncsian, magyarázat után kutatva felkeresi Anyegin szobáját:

«Татьяна взором умиленным
 Вокруг себя на всё глядит,
 И всё ей кажется бесценным,
 Все душу томную живит
 Полумучительной отрадой:
 И стол с померкшею лампадой,
 И груда книг, и под окном
 Кровать, покрытая ковром,

И вид в окно сквозь сумрак лунный,
И этот бледный полусвет,
И лорда Байрона портрет,
И столбик с куклою чугуной
Под шляпой, с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.»

Tyutcssev Manzoni fordításának elemzéséből kitűnik, hogy Tyutcssev az eredeti vers formai elemeinek lehető legpontosabb megfelelőjét igyekezett visszaadni fordításában. De mint minden nagy költő mondanivalójában, koncepciójában eltér olasz kortársától. Tyutcssev Napóleon-felfogása amennyiben eltér Manzoniétól, annyiban illeszkedik Tyutcssev egyéni Napóleon — felfogásához, és sokban levezethető az orosz líra őt megelőző Napóleon-tradíciójából.

* Fjodor Ivanovics Tyutcssev (1803—1873) az orosz romantikus költészet kiemelkedő alakja. A Moszkvai Egyetem irodalom szakának elvégzése után 1822—39-ig Münchenben, majd 1844-ig Torinóban teljesített diplomáciai szolgálatot. Müncheni tartózkodása idején személyes barátság fűzte Heinéhez, de kapcsolatban állt Schellinggel és a német romantika más képviselőivel is. Politikai témájú verseiben és cikkeiben szlavofil eszméket propagált. Tragikus hangú filozófikus verseiben az emberi lét alapkérdéseit, az embernek a történelemhez és a világegyetemhez való viszonyát ábrázolja tragikus szépséggel. Panteisztikus és dualista természetfelfogásán Schelling és a német romantika hatása érződik. Tyutcssev világában a Kozmosz, a szépség és a rend világa csupán ingó sziget a Káosz roppant óceánjában, amelynek örvénylései elnyeléssel fenyegetik.

Természetfilozófiai versein kívül szerelmi költészete nevezetes még, amelyeknek legjobb darabjai késő férfikorában, két, eléggé szerencsétlenül sikerült házassága után keletkeztek, húga nevelője iránt fellobbant szerelméből.

Igen jelentős Tyutcssev műfordítói tevékenysége. Nevéhez fűződik Heine első orosz nyelvű tolmácsolása. Goethe, Schiller és Heine művein kívül főleg a német romantikus költészetből fordított.

* Alessandro Manzoni (1785—1873) a legkiemelkedőbb olasz romantikus költő, dráma- és regényíró. Párizsi tanulmányai idején (1805) a francia enciklopédisták hatására elfordult a katolicizmustól, amelyhez azonban házasságkötése után visszatért. A katolicizmushoz való visszatéréssel kapcsolatos szigorú vallásos szemlélete mindvégig hatással volt írói munkásságára. Manzoni szépírói tevékenysége az 1812—27-ig terjedő időszakra korlátozódott, utána történeti és filozófiai tevékenységet folytatott. Írói munkásságát költőként kezdte. Legjelentősebb művei: „Inni sacri” (1815) és az elemzett „Il cinque maggio” (1821) című vers. Legjelentősebb drámái: „Il conte di Carmagnola” (1820) és „Adelchi” (1822) Shakespeare és a német szentimentalizmus hatása érződik. Manzoni legjelentősebb alkotása az „I promessi sposi” (1827) című regény, amely később az európai regényirodalomra nagy hatást gyakorolt.

JEGYZETEK

- [1] Fil. Közl. XVII (1971): 276—83.
- [2] Тынянов, Ю., Вопрос о Тютчеве (Архаисты и новаторы) л. 1929. стр. 371.
- [3] MANZONI, ALESSANDRO, Tragedie e poesie. Milano, Casa Editrice Sonzogno 386—8.
- [4] Тютчев, Ф., И., Лирика II. стр. 80.
- [5] Эйхенбаум, Б., Письма Тютчева (Сквозь литературу. Сборник статей) s'Gravenhage, 1962. Mouton 57.
- [6] Благой, Д., Жтзнь и творчество Тютчева (Ф. И. Тютчев Полное собрание сочинений) м.-л. 1933. I. стр. 43—44.
- [7] Толстой, Л. Н., Война и мир. Л. 1945. ОТИЗ стр. 603.
- [8] Толстой, Л. Н., цит. соч. стр. 343.
- [9] Толстой, Л. Н., цит. соч. стр. 461.
- [10] Тынянов, Ю., Тютчев и Гейне (Архаисты и новаторы) стр. 390.
- [11] Слонимский, А., Мастерство Пушкина. М. 1963. стр. 57.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЮТЧЕВСКОГО ПЕРЕВОДА СТИХОТВОРЕНИЯ МАНДЗОНИ

Т. Бароти

Автор анализирует перевод стихотворения Мандзони на смерть Наполеона, сделанный Тютчевым. Он устанавливает, что пропустив значительную часть стихотворения, Тютчев стремился к точной передаче ритмических и синтаксических особенностей оригинала. Это доказывается, в частности, и перенятием динамических факторов стихотворения, как напр. энжамбементов в соответствующем оригиналу метрико-синтаксическом контексте.

Наряду с анализом формальных особенностей, автор указывает и на те моменты содержания, которые привели к различной оценке Наполеона в двух стихотворениях. После анализа генетической связи автор рассматривает традиции трактовки образа Наполеона в русской литературе и в собственной поэзии Тютчева, а также единство содержания и формы в генезисе и в переводе.

EINIGE PROBLEME DER MANZONI-ÜBERSETZUNG VON TJUTSCHEV

von T. Baróti

Der Autor analysiert in seiner Abhandlung die russische Übersetzung der Gedichtes von Manzoni, das er anlässlich des Todes von Napoleon geschrieben hat. Er stellt fest, dass Tjutschew — obwohl er einen bedeutenden Teil des Gedichtes weggelassen hat, — nach genauer Übernahme der rhythmischen und gedichtsyntaktischen Figuren des original Gedichts strebte. Das wird durch die Übernahme der dynamischen Faktoren des Gedichts, z. B. des Enjambemants in einer dem Original ähnlichen metrisch-syntaktischen Umgebung bewiesen.

Neben der Analyse der formalen Eigenheiten des Gedichts zeigt der Autor auch auf die inhaltlichen Faktoren hin, die die verschiedene Napoleon-Wertung der zwei Gedichte zur Folge haben. Nachdem der Autor den genetischen Zusammenhang analysiert hat, sucht er die Tradition der Napoleon-Gestalt in der russischen Literatur und in Tjutschew Dichtung, ausserdem die Einheit von Inhalt und Form bei Genese der Gedichtübersetzung.